

2



4



1. Álvaro Siza. Casa Maria Margarida, Arcozelo, 1979-80. Planta y secciones longitudinales.
2. Vista exterior.
3. Entrada.
- 4 a 6. Vistas interiores.



6



## LOS DESPLAZAMIENTOS DE ÁLVARO SIZA

Un comentario sobre tres edificios: la casa Maria Margarida en Arcozelo, la casa Avelino Duarte en Ovar y el Banco Borges & Irmão en Vila do Conde

Juan Antonio Cortés

«Mi concepto hoy de imaginación es la capacidad de transformación de las cosas ya vistas, un pilar, la forma tradicional de una viga, aislada o incluida en un organismo donde el conjunto, por recíproca influencia de elementos, conduzca a una imagen legible y autónoma.

Este progresivo y controlado desarrollo de la forma, dentro o fuera de su medio, es imaginación y no el descubrimiento de algo inexistente, la pretendida invención de formas».

(Álvaro Siza. Entrevista. *Arquitectura*, nº 271-272, p. 189).

Al hablar o escribir sobre la arquitectura de Álvaro Siza se destaca generalmente su carga poética y su vinculación con el lugar en que se construye cada edificio. Dando por sentadas ambas afirmaciones críticas, quiero centrarme en estas notas en el análisis de tres de sus obras que, a principio de los años ochenta, suponen un cierto cambio en su trayectoria. En ellas, Siza adopta una geometría particularmente sintética, a la vez que rasgos de formalidad, e incluso monumentalidad, propios de una arquitectura cuyas referencias sobrepasan las vernáculos de su etapa anterior. A la vez, y esto en consonancia con su arquitectura precedente, Siza reelabora en estos proyectos algunos temas de la arquitectura moderna, aunque esos temas pertenezcan ahora a una línea más sosegadamente geométrica o purista, frente a las referencias orgánicas anteriores. A mediados de los años setenta, Álvaro Siza había realizado algunas viviendas marcadas por una gran violencia geométrica, desde la excavación de la caja prismática que deja al descubierto una serie de quebradas superficies cristalinas (casa Beires en Povoá do Varzim, 1973-76) a la macla de geometrías contrapuestas que parecen responder a distintos sistemas proyectivos (casa Antonio Carlos Siza en Santo Tirso, 1976-78). Estas dos casas tienen en común, por otra parte, el contar con un elemento singular que se proyecta fuera del volumen, un *bow-window* —cilíndrico en un caso y prismático en otro—, elemento emblemático que centraliza de algún modo la composición de una de las fachadas.

Al filo de los años ochenta, Siza realiza otras dos viviendas unifamiliares en las que parece serenarse su

lenguaje, restringido a una más austera geometría y a ciertos rasgos de énfasis formal, como la introducción de simetrías parciales y contraste de escalas. Me refiero a las casas Maria Margarida en Arcozelo, 1979-80, y Avelino Duarte en Ovar, 1981-85. La casa Maria Margarida es una modesta construcción compuesta mediante una geometría aparentemente también modesta pero manejada con una gran sutileza y sabiduría formal. Coincide con la casa de Ovar —ligeramente posterior— en la simplicidad de su volumetría, que le confiere una imagen loosiana. Esa volumetría, autónoma en la casa de Ovar y en los precedentes loosianos, está aquí estrechamente vinculada a la forma y dimensiones del solar —estrecho y profundo— y al volumen de la casa colindante. Se sitúa la casa al fondo, con el cuerpo principal pegado al testero y ocupando todo el ancho. Un cuerpo más bajo, adosado sólo a uno de los linderos, se sitúa delante del principal, parcialmente separado por un patio. Un prisma aún más bajo, situado en el frente del solar y adosado al mismo lindero, alberga el garaje y la entrada a pie —no construidos—, de modo que se forma una composición de tres volúmenes escalonados, tanto en planta como en sección. El bello procedimiento aaltiano de repetir en planta y en sección una serie de formas iguales con tamaños progresivamente crecientes —magistral en su aparente naturalidad en la iglesia de Imatra, de 1956-59, algo más mecánico en el centro cultural de Wolfsburg, de 1958-62— es retomado por Siza de una forma sutil, casi imperceptible como artificio, en esta casa. Esa repetición telescópica de las formas coexiste en este pequeño proyecto con una alternancia de espacios cerrados y abiertos —de volúmenes y de patios—, enlazados linealmente según el eje de la parcela. Más allá del cuerpo de garaje y entrada y del patio mayor, se produce a lo largo de la banda central de la parcela la repetición de dos unidades en principio exactamente iguales, compuestas de un cubo cerrado —un volumen—, seguido de otro abierto —un patio— algo menor. La colocación axial de estas piezas cuadradas resulta enfatizada por la disposición también axial de los huecos de luz y de vista entre ellas, de tal forma que se abre una *enfilade* que hilvana las habitaciones principales, alternadamente interiores y exteriores.

En contra de lo que pudiera parecer, esta axialidad en la disposición de las piezas y de sus huecos no da



lugar a una composición tipo *beaux-arts*, ya que el recorrido tiene un desarrollo propio que no coincide con ese eje. En el edificio proyectado, el gran hueco ahora visible desde la calle —a través del cual se ve o entreve la secuencia de espacios principales— quedaba tapado por el cuerpo de garaje y entrada. El recorrido desde el acceso en coche o a pie era perimetral, primero en paralelo al frente del solar y luego al lindero lateral, hasta encontrar la puerta, en el cuerpo del fondo y adosada a ese mismo lindero. Siguiendo el recorrido envolvente, se llega desde el vestíbulo —pasando por debajo de la escalera— al *hall* o pieza principal. En ésta, el recorrido envolvente cobra nuevos impulsos, obligando a un movimiento como de peonza. Distintos elementos singulares provocan este movimiento giratorio; la chimenea, en posición diagonal, atrae la vista y el movimiento hacia el ala de dormitorios; la *enfilade* inversa, hacia el frente del solar, se percibe en su sucesión de estratos; la escalera nos conduce visual y ascensionalmente hacia el nivel a altura intermedia entre suelo y techo en que se sitúa otro dormitorio; si se rechaza esta solicitud, el ventanal del fondo se abre al patio trasero; al seguir girando, aparecerá de nuevo la chimenea; etc. En el nodo constituido por esta pieza de *hall* se experimenta una tensión rotatoria en la que alternan impulsos de movimiento —hacia los lados— con impulsos puramente visuales —en la dirección del eje—. En dicha pieza se superponen por tanto los dos principios experienciales generadores de la casa: el de relación visual, centrado y axial, y el de recorrido, perimetral y envolvente. Junto a estos principios actúa el de composición telescópica de volúmenes alternados con patios —antes citada—, de modo que, con una superficie construida pequeña, la casa organiza y activa toda la parcela, haciéndose presente con una gran claridad volumétrica. Resulta particularmente brillante el modo en que Siza, continuando la alineación y la altura del remate del muro alto de la casa colindante, establece su propia volumetría negativa, una escenografía hecha de retranqueos escalonados en planta y simétricamente dispuestos, sobre la que se destaca el volumen delantero de la casa.

El desplazamiento de la obra de Siza hacia una mayor contención formal en la volumetría de la casa, unida a una cierta monumentalización de lo doméstico, que aparece ya en la casa María Margarida, va a tener una manifestación más enfática en la casa de Avelino Duarte en Ovar. En ella la referencia a Loos es inequívoca en la imagen exterior y en aspectos sobre todo materiales del interior. La casa tiene una estructura formal muy clara y a la vez muy compleja, que tiene cierto parentesco con la de la casa anterior. Se pueden hacer varias lecturas compositivas del edificio, que se superponen en una lectura global del mismo. Me interesa mostrar cómo la articulación de la volumetría exterior de la casa y la organización espacial interna se corresponden mutuamente, estando imbricadas en un orden compositivo integrador. La volumetría puede referirse

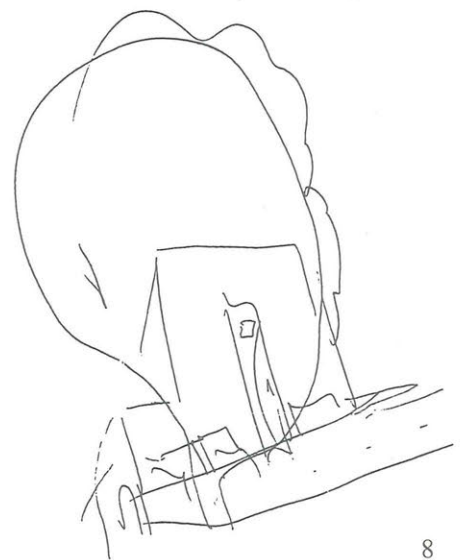
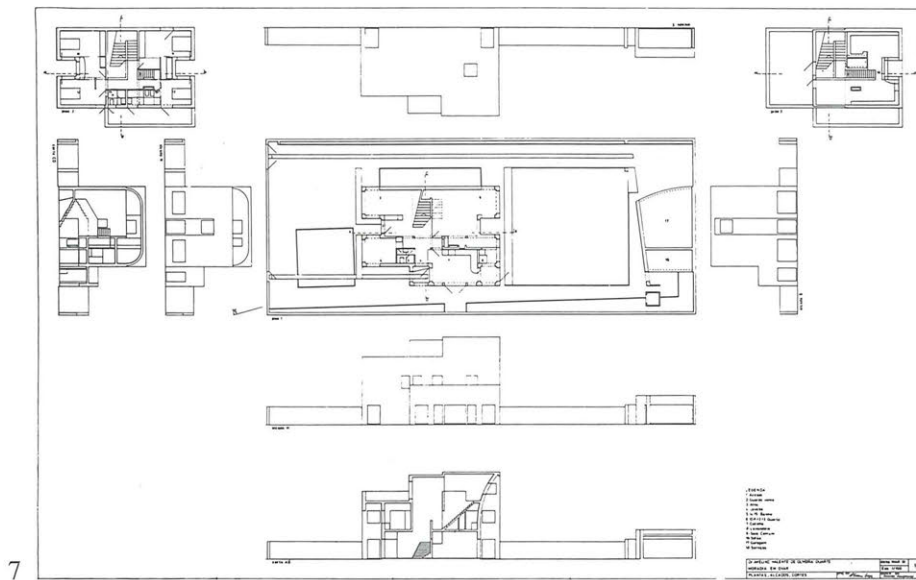
a determinadas casas de Loos; en su escalonamiento, a la casa Scheu de 1912 y, en su parcial cubrición mediante un techo abovedado, a la casa Horner de 1913, así como a otras en la desnudez superficial y en la limpieza de los huecos. Tal como muestran la planta y las secciones y alzados, el esquema volumétrico-espacial responde a la superposición de dos desarrollos, uno de delante atrás —desde el acceso principal— y otro trasversal, —desde el acceso de servicio—, desarrollos que se manifiestan como superposición a 90° de dos rectángulos en planta, como escalonamiento en ambas secciones y como quiebro en ángulo recto de las escaleras.

Con esta lectura volumétrica coexiste otra que se refiere a la composición de las fachadas frontal y trasera. Ambas son composiciones simétricas —si prescindimos del cuerpo lateral— en las que se ha excavado una hendidura vertical en el eje central, de doble o triple altura, que constituye un motivo a escala de toda la fachada, en cierto modo monumental. La volumetría exterior resulta casi escindida por la hendidura central de los lados estrechos, que parece atravesar de parte a parte el edificio. Interiormente, ambas hendiduras marcan el eje en profundidad, que empieza en la entrada principal y acaba en el desembarco del último tramo de la escalera y en la ventana enfrentada al mismo. La sección longitudinal muestra la correspondencia entre el escalonamiento volumétrico exterior y el escalonamiento del espacio interior que acompaña al recorrido ascensional.

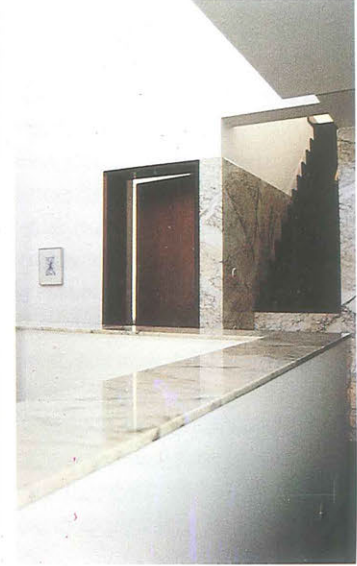
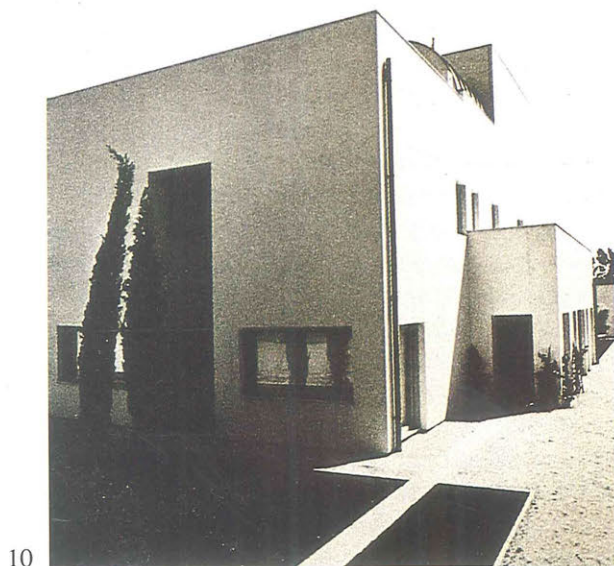
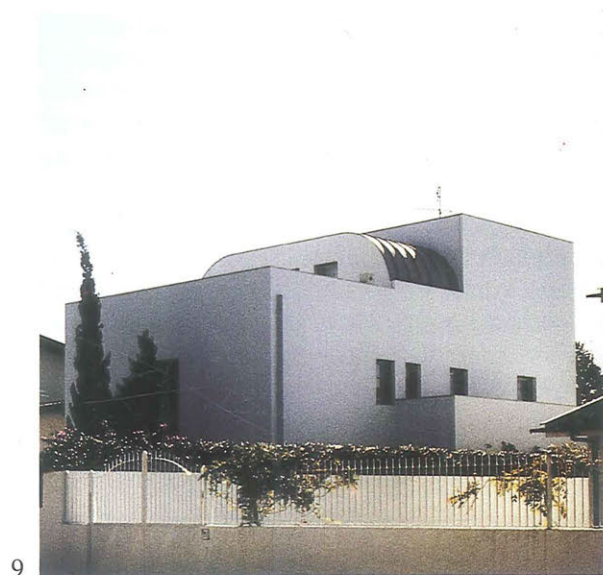
Una tercera lectura, hecha sobre la planta baja, muestra una alternancia de bandas en profundidad anchas y estrechas, lo que permite relacionar su composición con dos ejemplos famosos, la villa Foscari en Malcontenta, c. 1550-60, de Palladio, y la villa Stein en Garches, 1927, de Le Corbusier, comparadas entre sí en un artículo también famoso<sup>1</sup>. La alternancia se produce aquí siguiendo el ritmo 2, 1, 2, ..., al igual que en esos dos ejemplos, pero con diferencias sustanciales respecto a cada uno de ellos que prueban su vinculación con el momento presente.

Tanto la villa Foscari como la villa Stein responden a un esquema pentapartito 2,1,2,1,2, organización simétrica y completa que permite una composición de fachada tripartita y fuertemente centrada, en la que el pórtico de entrada se superpone a las tres bandas centrales (en el caso de Palladio), o una composición no centrada y dual en la disposición de las entradas, principal y de servicio, en la que éstas se sitúan en las bandas estrechas (en el caso de Le Corbusier). Al invertir la situación de las entradas, Le Corbusier transforma, «desplaza»<sup>2</sup>, el esquema de Palladio. En la casa Avelino Duarte en Ovar, de Siza, la organización en bandas no se inserta dentro de una figura completa. Esto da lugar a que la fachada frontal responda a un esquema 2,1,2 y la fachada trasera a un 2,1,2,1, lo cual determina varias características de la solución. En primer lugar, la fachada frontal es simétrica, tripartita y, por tanto, centrada y completa, y la fachada





7. Álvaro Siza. Casa Avelino Duarte, Ovar, 1981-85.  
Plantas, alzados y secciones.  
8. Croquis.  
9. Vista exterior.  
10. Vista desde el jardín.  
11 a 14. Vistas interiores.





trasera es, en lo que concierne a la planta baja, asimétrica, cuatripartita y, por tanto, no centrada e incompleta. En segundo lugar, al situar la entrada en el vano central —estrecho— de la fachada frontal, Siza le hace ocupar una posición equivalente a la de la villa Foscari, pero en una banda del ancho menor como en la villa Stein, haciendo coexistir la centralidad palladiana con la reclusión de las entradas a las bandas menores propia de Le Corbusier. En la fachada trasera, la condición simétrica y centrada se recupera en su parte alta, al tener la banda lateral estrecha sólo una planta de altura.

Otra diferencia sustancial entre la villa Foscari y la villa Stein es el elemento material en que se apoya la trama proporcional. En el caso de Palladio, ese elemento es el sistema de muros de carga con que se construyen y disponen las paredes perimetrales de la villa y sus particiones interiores, como corresponde a una construcción muraria. En el caso de Le Corbusier, ese elemento es la retícula de pilares con que se soporta y estructura geoméricamente la villa, como corresponde a una construcción de planta libre. La solución que da Álvaro Siza en la casa de Ovar está de nuevo dotada de contenido propio. La casa se presenta muy cerrada y aparentemente de muros de carga en plantas altas y muy abierta en todo su perímetro en planta baja, salvo en el lateral que no cuenta con ningún acceso. Esa planta baja tiene una hilera interior de pilares. Como tales podrían entenderse también los elementos macizos perimetrales si no fuera por su propia posición perimetral —a diferencia de los de la planta libre, retranqueados respecto a las fachadas voladas—, por su gruesa sección y por su forma de L, que, junto a su posición en las esquinas tanto entrantes como salientes de la caja volumétrica, manifiestan su condición de residuos murarios frente a la condición autónoma y exenta que tanto un pilar moderno como una columna antigua tienen. Así, Siza invierte, «desplaza», el mecanismo de la planta libre y reconstituye la caja muraria tradicional, aunque sin renunciar a la diafanidad del contorno lograda por la arquitectura moderna. Por otra parte, en la planta baja no hay prácticamente particiones que interrumpan su básica diafanidad. Sin embargo, la planta está distribuida en una serie de espacios claramente diferenciados: entradas principal y de servicio, hall, sala, cocina, lavadero, aseo y dormitorio o cuarto extra. Esto se consigue mediante la articulación del perímetro por las hendiduras abiertas en las dos fachadas, delantera y posterior, y por el porche de servicio en el cuerpo lateral. Junto a esta organización de la planta desde el perímetro actúan dos elementos fundamentales en el interior, la escalera y la chimenea, que acaban por delimitar, sin encerrarlo totalmente, el espacio de las habitaciones.

Esta casa es una muestra de cómo se puede conseguir una gran diafanidad y variedad en planta y en sección a partir de un estricto, casi rígido, sistema compositivo y de cómo ese mismo sistema compositivo es el que permite la definición de los elementos que por

su escala y su figuratividad se constituyen en caracterizadores de la casa, los grandes huecos excavados en el eje de las dos fachadas principales. La hendidura en profundidad marcada por esos grandes huecos tiene su correspondencia en el desarrollo espacial que acompaña al recorrido desde el hueco de entrada principal hasta el altillo bajo cubierta abierto al hueco posterior. Este recorrido constituye un verdadero paseo arquitectónico que da todas las dimensiones de la casa: la vertical con su triple altura y los dos ejes de la planta; el eje mayor que se recorre en toda su extensión y el eje menor cuya mitad se recorre doblemente por la escalera principal. Además de mediante el recorrido ascensional, las tres dimensiones de la casa se dan, una a una, mediante la visión ininterrumpida a lo largo de los tres ejes —los horizontales y el vertical— y aun, redundantemente, por la continuidad visual a lo largo de la línea diagonal de la sección. Por otra parte, el recorrido desde un exterior a otro —desde el hueco delantero en planta baja al hueco posterior en planta segunda— no es un flujo homogéneo e indiferenciado. Es un recorrido diversificado, espacialmente escandido —casi modularmente, como sucedía ya, y de modo más obvio, en la casa Maria Margarida— en una serie de subespacios diferenciados por sus distintas condiciones de altura, apertura o enclaustramiento frontal y lateral, iluminación y materiales. Se produce así, por esa sucesión de variaciones rítmicas, una complejización y densificación de la secuencia espacial y de recorrido, que, por una parte, da las dimensiones totales de la caja en la que la casa se incluye y, por otra, da a esas dimensiones totales un contenido arquitectónico cambiante —movimiento, variedad espacial, iluminación y materiales diversos— que producen como resultado la intensificación de la experiencia del edificio.

La contención y simplicidad volumétrica son también características de un edificio contemporáneo de la casa de Ovar, el Banco Borges & Irmão III, en Vila do Conde, de 1982. El movimiento ascensional es de nuevo aquí el elemento generador del edificio, a la vez del espacio interior y del volumen exterior. El edificio es exteriormente un volumen muy simple, en gran parte ciego —totalmente en su parte alta— que, como afirma el propio Siza, establece un triple diálogo con la catedral y el convento barroco sin ser mimético, sin dejar de ser eco del momento en que se construye<sup>3</sup>. Este volumen simple podría relacionarse con las cajas volumétricas blancas del Le Corbusier de los años veinte, aunque con la particularísima característica de ser un prisma con sólo dos esquinas diagonalmente enfrentadas. Esto hace que la envolvente del edificio, la caja vertical, pueda entenderse formada por dos superficies verticales iguales que se unen en ángulo recto, de modo que se establece entre ellas una relación discontinua pero dinámicamente vinculada en un aparente movimiento sin fin. Adquiere así una condición dinámica una forma en principio estática, una caja volumétrica. Por otra parte, esa caja está formada por paredes delgadas, de poco espesor, como corresponde



a la tradición moderna; sin embargo, su delgadez real resulta dotada, como veremos, de un aparente espesor, de una efectiva condición profunda. Ambos aspectos suponen una contradicción o paradoja respecto a las condiciones iniciales. Una caja volumétrica, que por las condiciones de partida ocupa un solar rectangular en profundidad, con frente a una calle, y que por tanto se supone una forma estática y frontal, como la de los edificios tradicionales que la acompañan en la alineación de la calle, adquiere por el contrario una condición efectiva diagonal y dinámica, moderna. Y una caja volumétrica, que en su modernidad constructiva y formal está definida por paredes delgadas, sin espesor, adquiere en definitiva unas características de espesor que la relacionan con edificios tradicionales.

En ambos «desplazamientos» respecto a la realidad de la que parte el edificio, el factor decisivo es el movimiento ascensional en el mismo y, más concretamente, las escaleras. El contorno del edificio acompaña al desarrollo de éstas, que ascienden desde la esquina a cota más baja —donde se sitúa la entrada inferior— desdobladas en dos tramos, uno hasta el nivel intermedio y el otro hasta el superior, uno más ancho y más tendido para el público, otro estrecho y más empinado para los empleados. Ambos tramos discurren adosados a la pared exterior en sus tramos rectos, cada tramo en uno de los lados paralelos. En las zonas curvas del contorno se sitúan, en cambio, las otras entradas desde el exterior, una a nivel intermedio y otra a nivel superior. Se produce así un movimiento perimetral ascendente entre el punto a cota más baja, en una de las dos esquinas del edificio, y el mismo punto dos plantas más arriba. Ambos puntos están unidos por una vertical geométrica y por una vertical de movimiento, un ascensor, que cierra el circuito y da exteriormente, por medio de la cristalera, un hueco vertical a escala de todo el edificio. La línea que, repetida por simetría diagonal, define la figura de la planta, se convierte así en una línea ascendente en el espacio, que se cierra por la vertical del ascensor. El edificio se identifica con su escalera; su contorno —con sólo dos esquinas— está definido por sus dos lados paralelos, de modo que parece ser el resultado de la separación de dos tramos de escalera en principio adosados entre sí. Se consigue de este modo definir todo un edificio, tanto su envolvente volumétrica como su espacio interior, como materialización del movimiento ascendente en el mismo, algo ya llevado a cabo, aunque no de forma tan sintética, en algunos proyectos de casas unifamiliares de Hugo Häring y, sobre todo, en la casa Schminke en Lobau de Hans Scharoun, construida en 1932-33.

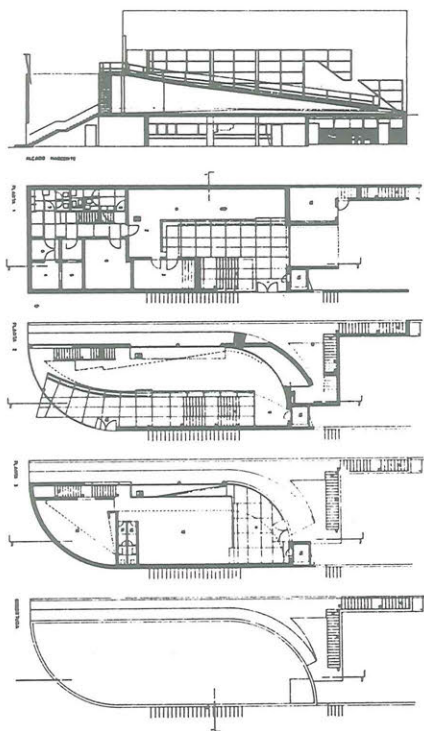
La casa Schminke tiene una cubierta romboidal con dos de sus esquinas redondeadas, de forma parecida a la planta del banco de Vila do Conde, una cubierta que enlaza las dos zonas en que la casa se organiza en planta baja. Volumétricamente, en cambio, es lo más opuesto a éste, ya que en vez de una caja se trata de una serie de plataformas superpuestas en el espa-

cio que no se corresponden en sus respectivos perímetros, actuando la cubierta como elemento unificador. Sin embargo, las líneas fundamentales del perímetro de las plataformas —las líneas oblicuas que definen la geometría romboidal— están definidas por dos escaleras que, enfrentadas como un par de fuerzas, al igual que ocurrirá luego en el banco de Vila do Conde, definen desde el contorno los espacios principales de la casa. Las escaleras actúan en la casa Schminke como verdaderas líneas-fuerza que tensionan de forma envolvente los espacios desde su contorno. Del mismo modo, el banco de Vila do Conde hace de la tensión que las escaleras confieren al espacio desde su perímetro el elemento generador, mediante un solo gesto, de todo el edificio. La casa Schminke gravita sobre dos núcleos, el espacio de doble altura del *hall* y el espacio del invernadero; el banco de Vila do Conde gravita sobre los espacios contrapuestos de las escaleras. La casa Schminke está formada por plataformas que se extienden horizontalmente según contornos abiertos y cambiantes; el banco de Vila do Conde envuelve sus tres niveles en un contorno continuo y cerrado, en una caja vertical única.

A la vez que desde el interior, el volumen del edificio se define asimismo desde el exterior, en diálogo con los volúmenes dominantes de la catedral y el convento y como resultado de la forma del solar y del volumen de los edificios próximos. Como afirma el propio Siza: «Mantuve la medianería para conferir énfasis a la calle mientras la curva evitaba la estrecha caja del solar»<sup>4</sup>. Esta definición del volumen desde el exterior se produce también como resultado del desnivel del terreno entre el frente y el testero del solar; paralelamente a las escaleras del interior se construyen, adosados a la cara exterior del volumen, otros dos elementos de ascenso, una escalera y una rampa, que repiten, aunque con menor pendiente, el movimiento ascendente dentro del edificio.

Esta duplicación de los elementos ascendentes, uno a cada lado de la pared exterior, tiene como resultado el segundo efecto al que me he referido antes. Adosada por dos escaleras o por una escalera y una rampa, la pared de contorno —delgada en su construcción real— adquiere ese efectivo espesor característico de los edificios de doble envolvente. Esa efectiva profundidad de la pared se ve reforzada por otros elementos del interior, además de las escaleras, como son las bandas de iluminación y la superficie vertical que limita el cuelgue de la zona central del techo y, en el nivel del piso, los mostradores y los petos de las escaleras. Si algunas de las visiones interiores del banco sugieren, sin materializarla realmente, la doble envolvente que deja un espacio entre la ventana interior y la exterior en la iglesia de Imatra, de Alvar Aalto, su planta podría hacernos recordar también la de unos edificios de la tradición portuguesa, algunas iglesias barrocas construidas en Minas Gerais, Brasil, durante el siglo XVIII, como la de Nossa Senhora de Gloria do Outeiro, de 1733, y la de Nossa Senhora do Rosario, en Ouro

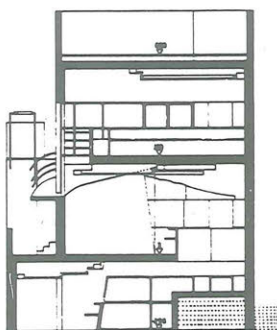




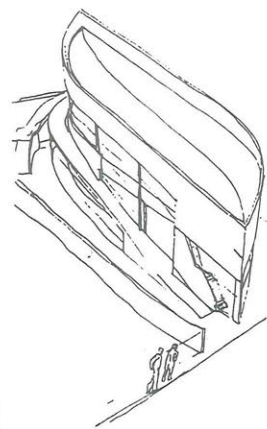
15



16



17

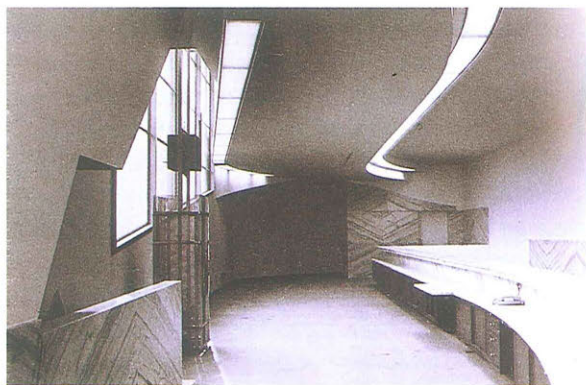


18

15. Álvaro Siza. Banco Borges & Irmão, Vila do Conde, 1982. Plantas y alzado.  
 16. Plano de situación.  
 17. Sección transversal.  
 18. Croquis.  
 19 y 20. Vistas exteriores.  
 21. Vista interior.  
 22. Hans Scharoun. Casa Schminke, Lobau, 1932-33. Planta.  
 23. Antonio Pereira de Souza Calheiro. Nossa Senhora do Rosario, Ouro Preto, 1753-85. Planta.



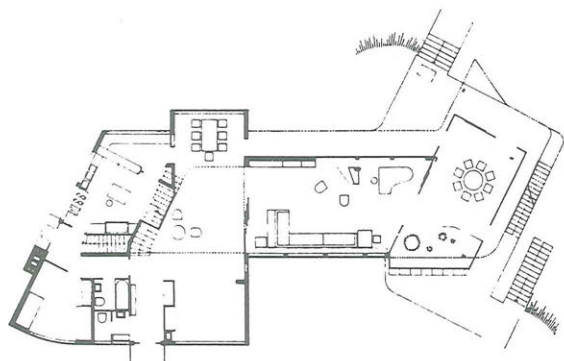
19



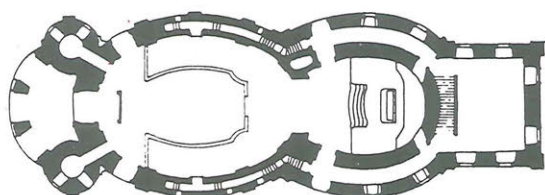
21



20



22



23



Preto, de 1784. En estas iglesias, doblemente elípticas o poligonales (nave y presbiterio) hay un doble muro, en cuyo interior queda un espacio libre por el que discurren pasillos y escaleras. Siza parece retomar esta idea de doble muro con espacio interior y la invierte sutilmente. Una pared delgada, moderna, adquiere espesor por la actividad y espacialidad de los elementos que la acompañan: las escaleras y las hendiduras de espacio y luz vinculadas a ellas. A los espacios principales de la iglesia —nave y presbiterio— doblemente rodeados y encerrados en las iglesias mencionadas, les sustituyen aquí los espacios de trabajo del banco, que son las áreas envueltas por los elementos de movimiento ascendente.

La disposición de las escaleras, adosadas primero a una pared y luego a la otra de las dos que forman la caja muraria, da al banco de Vila do Conde una indirecta continuidad espacial en vertical a través del espacio de las mismas, en una solución de plantas contrapeadas que mantiene algo de la espacialidad de la sección del primer proyecto para villa en Cartago, 1928, de Le Corbusier. Se alcanza de este modo, en un zigzag que atraviesa la planta intermedia, una continuidad espacial que da, amplificada en la medida del ancho de la planta, toda la dimensión en altura del edificio. En esa planta intermedia se hace también abarcable, por su diafanidad, la dimensión en profundidad del edificio —y del solar—, doblemente amplificada. Por una parte, al convertir el rectángulo de la planta en una figura con sólo dos esquinas —al diagonalizar la planta— se está poniendo de manifiesto esa dimensión de la diagonal; por otra parte, esa dimensión de la diagonal se ve nuevamente aumentada al tratarla como línea no recta, como línea doblemente curva materializada en el salto de altura del techo y en la banda de luz que acompaña su desarrollo.

Esta voluntad de dar las medidas del edificio —las máximas dimensiones posibles— mediante la propia arquitectura —y, en concreto, exteriormente mediante los huecos e interiormente mediante la comunicación visual y mediante el recorrido ascensional, acompañados por la luz— es un aspecto fundamental que tienen en común el banco de Vila do Conde y la casa de Ovar. En la casa Maria Margarida en Arcozelo, que consta de unos volúmenes pequeños pero estratégicamente dispuestos, esa voluntad de abarcar las máximas dimensiones mediante la arquitectura se extendía a todo el solar; en ella se desdoblaban las dos secuencias, la de luz y vista y la de recorrido, enfatizándose así tanto el eje como el perímetro. En los dos edificios posteriores, volumétricamente concentrados, se hacen coincidir entre sí ambas secuencias. Ahora bien,

cada uno responde a la cuestión desde situaciones opuestas: en la casa de Ovar el sistema de espacio, luz y recorrido verticales dibuja el diedro diametral de la casa; en el banco de Vila do Conde, ese mismo sistema dibuja la envolvente, el contorno del edificio.

Se trata de dos cajas volumétricas, blancas y nítidamente definidas en sus aristas y en el recorte de sus huecos y en las que el recorrido ascendente en el edificio es un tema fundamental en la definición arquitectónica del mismo. Sin embargo, el modo en que se hace intervenir compositivamente esa secuencia de recorrido es opuesta en cada caso. En la casa de Ovar, el espacio de acceso y recorrido atraviesa diametralmente la caja y, al traducirse al exterior en las hendiduras que horadan verticalmente sus fachadas, actúa como elemento frontalizador y, en cierto sentido, monumentalizador de la casa. El espacio de acceso y recorrido es el elemento que, al crear esa ruptura, actúa en contrapunto con la aparente solidez e impenetrabilidad de la caja muraria, potentemente definida en todas sus esquinas macizas. En el banco de Vila do Conde, en cambio, se niega la condición prismática de la caja al dejarla reducida a dos paredes verticales que acompañan el movimiento ascensional de las dos escaleras. El espacio de recorrido no está aquí en medio de la caja, marcando sus planos diametrales; ese espacio es todo él perimetral, da consistencia a las paredes del edificio y se podría decir que éstas no tienen existencia independientemente de ese espacio de circulación. Frente al contrapunto, la identificación; frente a la discontinuidad de la trama de ritmo alternado, la continuidad del movimiento sin fin y la ausencia de trama de pilares. Siza recupera en estas obras la pureza y simplicidad de la caja volumétrica. Esa caja no es, sin embargo, una caja inerte. Aunque con mecanismos compositivos opuestos, Siza hace intervenir en ambos casos los mismos elementos, los elementos de la arquitectura —recorrido, espacio, luz, materiales, dimensión, proporciones, escala— para conferir a la caja la máxima actividad e intensidad arquitectónicas.

## NOTAS

1. COLIN ROWE. «Las matemáticas de la villa ideal». En *Manierismo y arquitectura moderna y otros escritos*. Kenneth Frampton ha señalado la estructura de tipo palladiano, rítmicamente alternada, de la casa de Ovar en su escrito «Poesía y transformación: la arquitectura de Álvaro Siza». En *Álvaro Siza. Profesión poética*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1989.
2. En el sentido en que utiliza el término Alan Colquhoun en «Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier». En *Arquitectura moderna y cambio histórico. Escritos 1962-1976*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
3. Véase ÁLVARO SIZA. «Entrevista». *Arquitectura* n.º 271-272, pág. 177.
4. ÁLVARO SIZA. «Entrevista». *Arquitectura* n.º 271-272, pág. 177.